



# Narrativas e fronteiras em duas jornadas latino- americanas

*Narratives and frontiers in  
two latin american journeys*

Alexandre Silva Guerreiro<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Com formação em Cinema (UFF) e História (UERJ), desenvolve atualmente pesquisa em Narratologia Audiovisual. Email: alexandregruerreiro@hotmail.com

**Palavras-chave:** narrativa; fronteira; jornada do herói; narconarrativas.

**Key words:** narrative; frontier; hero's journey; narconarrative.

## Narrativas e fronteiras

Tudo o que se encontra “frente” a um indivíduo constitui de alguma maneira sua fronteira pois separa o que ele é de tudo mais (Horst Mathhai)

Narrativas e Fronteiras: a partir do imbricamento desses conceitos, seria possível pensar num narcoimaginário latino-americano capaz de reproduzir culturalmente, de maneira sistemática, a imagem de uma fronteira transponível rumo ao sonho de uma vida melhor *fora* da América Latina? De que maneira a ideia de fronteira serve às narrativas latino-americanas e ajuda a construir um sentido único de jornada? Como podemos transpor o sentido inicial de fronteira e revelar um alargamento desse conceito a partir das narrativas latino-americanas?

Essas questões nos motivam a refletir sobre uma pergunta inicial: o que é uma Narrativa? E ainda, de que maneira o conceito de Fronteira nos serve para pensarmos as *narconarrativas* latino-americanas? Propomos uma análise dessas questões a partir do visionamento de dois filmes que representam aqui, no panorama do cinema latino-americano contemporâneo, as *narconarrativas de fronteiras*. Está claro que o recorte de apenas dois filmes, realizados com um intervalo de dez anos, de países e propósitos distintos, não poderia fornecer todos os elementos para nos aprofundarmos nas nuances que marcam esse tipo de *narcojornada*<sup>2</sup>, contudo, acreditamos que a análise fílmica como instrumento elementar nos ajuda a avançar nesse debate sinalizando os possíveis caminhos de reflexão. Sendo assim, partimos de uma abordagem dos conceitos de Narrativa e Fronteira, passamos a uma análise fílmica mais detalhada das obras, para chegarmos numa explanação sobre o que chamamos *narconarrativas de fronteiras*.

Mas afinal, o que é narrar? É possível não narrar? Estamos fadados a encontrar a mesma resposta ao primeiro axioma da comunicação (“não é possível não comunicar”) reiterado por Ugo Volli (2012). A narratividade é uma condição inerente ao homem. Muito antes do surgimento da própria literatura, o homem narrava através da oralidade ou da escrita, criando os elementos de sua condição narrativa que seriam observados ao longo dos séculos por pensadores e teóricos.

A ameaça de inexistência relacionada ao conceito de narrativa paira sobre os estudos narratológicos com a mesma carga negativa de outros termos genéricos ou utilizados como coringas no embaralhamento de ideias e especulações. O tempo

2. Está claro que as narconarrativas vão muito além de nosso recorte e podem ser representadas por obras literárias, alguns narcocorridos (músicas de bandas populares como Los Tigres del Norte), e diversos filmes, como *Ciudad Recuperación* (Itzel Martínez, 2005), *A Fronteira* (Roberto Carminati, 2005), entre outros.

é um elemento primordial da narrativa, atrelado simbioticamente à ação, cujo encadeamento nos autoriza a refletir, com maior propriedade, sobre o *narrar*.

Entendemos narrativa como um conjunto de elementos (personagem, lugar, tempo etc.) através dos quais é possível desenvolver um determinado tema ou enredo. Ambos os filmes, que compartilham o tema da narcojornada, se caracterizam como obras de ficção e se organizam dentro da lógica de uma ação dramática.

De início, as análises temáticas ou proposicionais dos teóricos da semântica inauguraram estudos focados nos enredos, que tiveram como expoente Vladimir Propp e sua análise dos contos maravilhosos. O legado desse estudo, como decorrência da observação das estruturas dos contos de magia, contém as 31 funções dos personagens elencadas por Propp, abordando a estrutura narrativa como linguagem “[...]o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções dos personagens” (PROPP, 1984, p.25).

Narratologia é um termo relativamente recente, introduzido por Tzvetan Todorov nos anos 60, e explorado de forma mais sistemática a partir de Gerard Genette, cujo *Figures III* permanece como referência obrigatória aos estudos dentro desse campo. Mas as equações narrativas nos remetem a Propp (com efeito, podem nos remeter mesmo a Aristóteles ou Hegel), cujas funções inauguram uma corrente dentro do que viria a ser chamado de narratologia. Seu estudo que, originalmente, se dirigia especificamente aos contos de magia, acabou lançando sementes que só germinaram muito mais tarde em pesquisas dentro do campo da narratologia.

Joseph Campbell faz, em seu estudo, o mesmo movimento que anos antes fizera Propp, ainda que por outro caminho. Sua busca da repetição, sobretudo na elaboração do conceito de *monomito*, caminha no sentido de encontrar o imutável em culturas diversas. A obra de Campbell é fundamental para pensarmos o conceito de herói. Em *O Herói das Mil Faces*, Campbell elenca as etapas da jornada do herói, mas também aponta os dilemas do herói moderno. “Conhecemos o conto; ele foi contado de mil maneiras. Trata-se do ciclo do herói da época moderna, a prodigiosa história da chegada da humanidade à idade adulta” (CAMPBELL, 1997, p.194).

Propp e Campbell fizeram um movimento fundamental para pensarmos as *narconarrativas* latino-americanas no que elas estabelecem de canônico a partir da repetição.

Muitas contribuições foram dadas inaugurando outras correntes no campo da narratologia. Greimas, com sua *Semântica Estrutural* (1976), substituindo as 31 funções da narrativa pela ideia de *pessoa dramática*, criticava diretamente a importância dada à ação/função nos estudos proppianos. Mas foi certamente de

Gerard Genette (1972) uma das maiores contribuições para o avanço e valorização da narratologia em si. Genette elencou os níveis narrativos aprofundando as discussões sobre o narrador, “[...] todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa” (GENETTE, 1995, p. 227).

O reconhecimento de como se dá a narração, passando pelas *paralepses* de Genette e as teorias do grande imagista, é colocado em primeiro plano, tornando-se fundamental para uma corrente da narratologia, ainda que essa mantenha pouca relação com os estudos iniciados por Propp, que consideramos importante resgatar.

Por outro lado, o conceito de Fronteira é fundamental para pensarmos a América Latina, pois, na medida em que esse conceito é complexificado e abandona seu significado mais imediato, o redesenho de uma América Latina diversa e plural ganha novos contornos. Com o alargamento do conceito, é possível pensar que o contingente de imigrantes que saíram dessa região minam seus limites geográficos e estabelecem uma relação dinâmica e viva em territórios diversos. Sendo assim, avançamos os conceitos tanto de Fronteira quanto de América Latina para além dos limites territoriais e geográficos, suscitando novos e diversos sentidos.

A ideia de narrativa incorpora a fronteira como elemento central na jornada do herói latino-americano. De certa forma, sair do *mundo comum* é ultrapassar a fronteira que o separa do *mundo especial*. No entanto, como veremos, a volta ao *mundo comum* não é possível ou desejável nas *narconarrativas*, salvo raras exceções, uma vez que a jornada tem como alvo a passagem em mão única da *narcofronteira* México-EUA, que cumpre um movimento centrípeta periferia - centro, ainda que a chegada neste centro coloque em pauta uma nova periferia, que será ocupada por esses personagens ao fim da jornada. A volta com o elixir ao mundo comum, anunciada como etapa, é rompida na medida em que o herói sucumbe à realidade do lado de lá da fronteira.

Como nos lembra Horst Mathhai (1991), Fronteira não é um obstáculo meramente natural, tampouco se traduz apenas pelo crescimento da importância de uma fronteira militarizada no mundo contemporâneo. Conforme nossa epígrafe, fronteira é tudo o que temos diante de nós, alargando o significado do conceito para marcar o que nos separa do outro, o que nos faz diferentes. Não se trata apenas da fronteira natural, militarizada ou física.

Iglesias Prieto (2003) nos fala sobre um *cinefronterizo* ao estudar a representação cinematográfica dos filmes de fronteira, o que nos dá a dimensão do desafio da conceituação de fronteira, sinalizando para uma sobrecarga de estereótipos

negativos. Iglesias Prieto aponta, ainda, gêneros ligados ao *cinefronterizo*, sendo o narcotráfico o gênero mais recente.

Entendemos a Fronteira em sua complexidade, assumindo uma dimensão que ultrapassa a fronteira física, adquirindo um caráter simbólico e cultural e edificando diferenças e espaços sociais a serem constantemente tensionados pelas *narconarrativas* ficcionais, sobretudo quando fazem parte da jornada de heróis latino-americanos<sup>3</sup>. Para Andrea França,

Pensar a noção de fronteira (seja ela étnica, religiosa, linguística, nacional) implica considerar a relação que o cinema mantém com o espaço, neste caso, uma terra. Mas não se trata - estamos falando de cinema - de fronteiras físicas ou geográficas, pois a terra (por oposição à Terra em geral) é o processo ou a imagem em movimento de um mundo possível, com todas as diferenciações que internamente possibilita. É necessário portanto debruçar-se sobre o que pensam as referências e representações imaginadas deste cinema, e como ele abre a experiência daquilo que pensa sobre a realidade (FRANÇA, 2002, p.61).

A representação da Fronteira pelo Cinema ativa uma necessidade de abertura do conceito para além dos entraves físicos ou geográficos; é a própria ideia de Fronteira que exige essa abertura, independente de sua representação. Se a Fronteira é, pela sua definição primeira, um conceito que remete à ideia de nação e de identidade, é além da linha divisória de países que a mesma ganha contornos mais profundos. Assim, dentro e fora do Cinema, Fronteira é um termo que sofre refrações diversas, convertendo-se em múltiplas fronteiras: física, étnica, geográfica, natural, linguística, afetiva, humana.

## Duas Jornadas

Dez anos separam os dois filmes que compõem o nosso *corpus* de análise: *Maria Full of Grace* (Maria Cheia de Graça, 2004), dirigido pelo iniciante Joshua Marston, coproduzido por Colômbia e EUA e filmado no Equador; *La Jaula de Oro* (La Jaula de Oro, 2013), dirigido pelo também iniciante Diego Quemada-Diez, coproduzido por México e Espanha.

Em *Maria Cheia de Graça*, acompanhamos a jornada da protagonista, que

---

<sup>3</sup> Com efeito, a fronteira como marcação da diferença existe, inclusive, no interior da América Latina. Em 2006, o GRES Vila Isabel teve como tema a latinidade, e a letra do samba-enredo fazia referência à fronteira como símbolo de separação a ser superada: “Em límpidas águas, a clareza/Liberdade a construir/ Apagando fronteiras, desenhando/Igualdade por aqui”.

trabalha numa empresa retirando espinhos de rosas e empacotando-as. Maria é uma adolescente sem grandes perspectivas. Na primeira cena com o namorado, Maria se nega a ir para sua casa e decide escalar uma parede para chegar a um terraço, metáfora da fronteira que ela está prestes a transpor. Na condição que a personagem enfrentará durante toda a jornada, Maria é deixada sozinha pelo namorado após transpor a primeira fronteira. O namorado também a deixa sozinha dançando com outro numa festa, criando as condições para a aproximação de Franklin, ligado ao narcotráfico.

A rebeldia de Maria está dada desde as primeiras cenas. Na fábrica, ela tem um confronto com o supervisor, que marca o modelo de administração do *taylorismo*<sup>4</sup>, impedindo que Maria vá ao banheiro e questionando sua produtividade. O ritmo de trabalho acentuado e insano e a negação à solicitação de Maria culminam no vômito desta sobre as rosas, que o capataz a obriga a lavar, numa tentativa inglória de recuperar as rosas estragadas. O corpo é demandado pelo trabalho, e se constitui como uma primeira fronteira. O vômito marca a exaustão do corpo, e como vemos depois, engolir a droga é uma estratégia de trabalho.

Aqui, o roteiro marca o trabalho honesto como insuportável e árduo, para se utilizar do recurso do contraste na introdução do narcotráfico como uma opção aceitável para uma jovem ambiciosa e rebelde. As estratégias de confrontação legalidade x ilegalidade estão marcadas desde o início e constroem os tijolos amarelos da jornada de Maria, como se fosse impossível para ela escapar desse destino rumo à *narcofronteira* dos EUA.

O problema da gravidez na adolescência é colocado com crueza. A irmã de Maria é mãe solteira e Maria está grávida. Trajetória inevitável para a jovem pobre latino-americana, a gravidez na adolescência é não só a marca da esfera social na qual a personagem circula, mas inscreve Maria numa realidade da qual não se pode escapar, não sem ousar atravessar a fronteira pela possibilidade de um futuro melhor para o filho, moral questionável da película, a que vamos chegar.

Franklin oferece a Maria o trabalho de *mula*. Ele a leva até um bar, onde Maria observa Lucy, uma jovem sendo atendida por Javier, aparentemente, o chefe do tráfico local. O contato com Lucy, que Maria segue até o ônibus, é fundamental para que a personagem se sinta segura e ouse se atirar na jornada. Lucy é, inclusive, parecida fisicamente com Maria e revela já ter feito a travessia duas vezes.

---

4 O *taylorismo* é um método de administração criado pelo americano Frederick Taylor, que consiste na fragmentação do trabalho dentro da indústria e, sobretudo, no aumento da produtividade, o que implica o intenso controle da força produtiva com o intuito de extrair melhores resultados a partir do tempo cronometrado das atividades.

O dinheiro fácil do narcotráfico em oposição ao trabalho duro da fábrica de empacotar rosas é composto com tintas fortes. De alguma forma, rompe-se a barreira da ilegalidade. O trabalho de engolir cerca de 60 cápsulas de drogas e correr o risco de ser presa resulta mais sedutor do que a atividade anteriormente exercida pela personagem. O inegável retorno financeiro seduz a jovem ambiciosa e a precipita na jornada sem volta rumo à *narcofronteira*.

O modo como as personagens se relacionam com os EUA é a marca de um discurso do filme, talvez mesmo de uma ideologia por trás da narrativa. Lucy ensina Maria a praticar com um cacho de uvas para ter mais facilidade ao engolir as cápsulas de cocaína. Quando o desafio de fazer deslizar as uvas pela garganta parece impossível, Lucy sentencia o inevitável ao responder a Maria sobre os EUA: “- é perfeito demais, tudo é correto”. Se do lado de lá da *narcofronteira* é tudo correto e perfeito demais, do lado de cá imperam a incorreção e a imperfeição, o que justifica a saída da América Latina através do trabalho como mula. Além disso, na visão das personagens, o narcotráfico não tem várias pontas. Narcotraficante é o Javier, em Bogotá, mas o grande receptor de drogas nos EUA sequer aparece e, do lado de lá da fronteira, apenas a desumanidade de dois capangas pode ser percebida, nada que abale a perfeição e correção com a qual Lucy, ingenuamente, define o destino da jornada de Maria e de sua própria e trágica jornada.

As relações de trabalho legitimam a ação das personagens, tornando as decisões da protagonista compreensíveis, criando a tão antiga identificação público-personagem, alicerce do cinema de ficção de linguagem hegemônica. É a amiga de Maria, Blanca, que também se candidata ao trabalho de mula, quem revela o impacto financeiro da *narcotravessia*, legitimando de vez a ação das personagens e borrando as fronteiras da legalidade x ilegalidade: o valor a ser recebido é algo em torno de 5 mil dólares, o que equivaleria a 10 milhões de pesos, recurso suficiente para comprar uma casa para a família, nas palavras de Blanca. A *narcotravessia* é não só legitimada pela narrativa, mas aceita pelo público sem maiores questionamentos.

O imbricamento do conceito de legalidade e ilegalidade está presente em ambos os exemplos estudados. A aceitação do trabalho ilegal se apresenta como aceitável e como se fosse mais natural do que a resistência a ele. Os limites entre certos conceitos inicialmente dicotômicos, tais como legalidade x ilegalidade, trabalhador x bandido, polícia x traficante, são gradativamente borrados.

A narrativa cumpre certo clichê ao enveredar pelo universo das drogas. Quando Maria inicia sua jornada, não é sem uma dose de realismo que ela engole as cápsulas de drogas que lhe cabem, com uso de anestésico para a garganta e ajuda



do narcotraficante Javier para melhor acomodar as drogas no estômago. O perfil dessas personagens é sempre o mesmo: a mula é humanizada; o traficante, não – resultado de mais de um século de demonização da figura do traficante, seja pela mídia, seja pelo Estado. O início da jornada de Maria tem a ajuda não apenas do Javier, mas também de um personagem que lhe dá o anestésico, e ainda de outro que monta cuidadosamente as cápsulas. Sem profundidade, esses personagens compõem o habitual cenário de traficantes das *narconarrativas* latino-americanas, ou ainda de outros continentes, quando o mote central da trama envereda pela seara do narcotráfico.

Inevitavelmente, Maria é detida ao chegar aos EUA. Antes, na longa cena do avião, ela e outras mulas transitam, Lucy dá sinais de que está doente, Maria chega a evacuar duas cápsulas e volta a engoli-las, Blanca dá os primeiros sintomas de mau-comportamento e a presença de uma outra mula ainda é denunciada por Blanca, personagem que serve apenas para ser presa na chegada. Blanca e Lucy passam ilesas e Maria é interrogada, fica sob a ameaça de um exame de raio X, mas é salva pela gravidez, metáfora do caráter sagrado de seu filho, o que é também provocado pelo próprio título do filme e o cartaz, que mostra a cápsula-hóstia sendo dada à Maria. A fronteira entre religiosidade e tráfico é borrada de maneira ousada (com efeito, o mesmo acontece constantemente fora da tela), ainda que o discurso do filme se aproxime mais do lugar comum do que o paratexto anuncia.

Após perceber que Lucy foi, provavelmente, morta pelos traficantes, Maria parte com as drogas e Blanca rumo à casa da irmã de Lucy. A presença de Maria e depois de Blanca na casa da irmã de Lucy, até que a morte desta vem à tona, marcam a força e dubiedade da protagonista, incapaz de confessar sobre Lucy, mas nitidamente afetuosa e grata pela acolhida. Maria é expulsa da casa quando a irmã de Lucy descobre a verdade, mas volta para pagar o traslado do corpo de Lucy para a Colômbia, após devolver a droga aos traficantes e receber pelo seu trabalho.

Na cena final, ao embarcar Blanca de volta para a Colômbia, Maria decide ficar nos EUA. É por um futuro melhor para o filho que a mãe abnegada, figura inclusive muito corriqueira no cinema, decide seu destino. O discurso do filme assume o seu tom mais questionável, buscando a aceitação do público para a atitude de Maria e angariando os quase 12 milhões de dólares na bilheteria mundial. Talvez se o filme assumisse um discurso pró-América Latina, o resultado fosse outro, e a própria co-produção, com participação do canal HBO, não se concretizasse. Porém, conscientemente ou não, o que se faz é tensionar a fronteira México-EUA e colocar o território dos EUA como uma extensão da América Latina, simbólica e politicamente,

através da comunidade latino-americana para além desta fronteira.

Em *La Jaula de Oro*, acompanhamos a jornada de Juan rumo aos EUA. A jornada começa com a formação de um grupo, Juan e Sara. A eles, se juntam Samuel e depois o índio Chauk. Juan esconde seu dinheiro na costura da calça, Sara disfarça sua sexualidade, corta os cabelos e coloca uma faixa por baixo da camisa para ocultar os seios, sinais inequívocos das intempéries que estão por vir.

Aqui, não é o trabalho árduo que justifica a jornada, mas a ausência de tudo, a pobreza extrema marcada ainda pela violência policial que o grupo encontra no caminho. A polícia que verbaliza, pela primeira vez, o desejo do grupo - “Vocês querem ficar ricos nos EUA?” - é também a que saqueia o grupo, logo após perguntar a cidade de origem de Juan, que tem o emblemático nome de *Sueños de Oro*.

Dessa forma, o filme apresenta a dicotomia legalidade x ilegalidade na medida em que tanto policiais quanto traficantes são mostrados com a mesma superficialidade. A construção dessas personagens se aproxima de uma visão maniqueísta na medida em que nenhuma profundidade é dada nem à polícia, como representante do poder instituído, nem aos traficantes, que por mais de uma vez atravessam o caminho do grupo.

Quando a jornada começa, é no teto de trens e na mata que o grupo trilha seu caminho rumo ao sonho. Um plano da neve caindo atravessa a narrativa e será revelado no final do filme como um ponto de vista de Juan, além da fronteira, subempregado e, de alguma forma, saudoso, encerrando o filme num tom absolutamente melancólico. A chave desse plano está no momento em que Chauk e Juan observam a maquete de um trem numa vitrine, cujo componente principal é a neve.

A rivalidade entre Juan e Chauk é explícita no início da jornada. A tensão aumenta na medida em que Sara e Chauk se aproximam: fronteiras humanas, étnicas e linguísticas colocadas em primeiro plano. O contraste entre a relação das personagens no início e no final da jornada dá conta da construção das personagens com nuances e profundidade, algo nunca permitindo às personagens ligadas diretamente ao tráfico ou à polícia. Os protagonistas pairam entre esses extremos, como numa fronteira nunca cruzada.

A referência à cultura hegemônica do além-fronteira é destilada, sobretudo, na sessão de fotos que o grupo faz numa praça: uma imagem da Estátua da Liberdade, Chauk com um cocar de índio Apache, Juan vestido de *cowboy*. As vozes de Sara e Samuel em *off* - “Shane! Shane!” - sobre a imagem de Juan como *cowboy* durante a sessão de fotos denunciam a forma como é apresentada a marca da cultura

pop estadunidense, ainda que seja questionável supor que jovens vivendo numa condição miserável numa cidade periférica na Guatemala tenham tal referência cinematográfica, fazendo menção ao filme *Shane* (Os Brutos Também Amam, 1953), de George Stevens. Aqui, é a voz do narrador que salta para marcar a onipresença da cultura norte-americana.

Em última instância, contar é, como nos lembra Ricoeur ao citar Thomas Mann, *pôr de lado*, portanto, eleger e excluir (RICOEUR, 1995, 113). A ausência do narrador é uma impossibilidade, presente mesmo nas escolhas que nos fazem intuir que a história, sabidamente fictícia, conta-se a si própria sem intervenção. O narrar pressupõe a existência do narrador, ainda que camuflado, inventado, invisibilizado. Quemada-Diaz perde, com *Shane*, sua invisibilidade.

É necessário, portanto, colocar em jogo a dialética do personagem e do narrador, o último sendo considerado uma construção tão fictícia quanto os personagens da narrativa (RICOEUR, 1995, p. 117).

O primeiro limiar, a fronteira do México, provoca a dissolução do grupo original, com a desistência de Samuel, que decide não ultrapassar a fronteira. A partir dali, o grupo adquire um equilíbrio ainda mais tênue, Sara entre os rivais Juan e Chauk. A postura passiva de Chauk contrasta com a agressividade de Juan, o índio Apache versus o *cowboy* Shane da sessão de fotos na praça. Um leque de diversos tipos de fronteiras é aberto ao público.

A jornada do grupo é marcada por atos ilícitos de liberdade e confraternização. Juan rouba uma bota de *cowboy*, depois uma galinha, motivo de risos e aproximação entre os integrantes do grupo. A grande fronteira que se apresenta como sendo a jornada não sofre tensões “internas”, apenas a que os grupos da legalidade e/ou ilegalidade infligem aos protagonistas.

Viajando com diversos “figurantes” no teto do trem, o grupo é pego por traficantes. Sara é descoberta. Os amigos a defendem, mas ela é levada pelos traficantes - “Ela deve ser virgencinha” / “Bem-vinda aos verdadeiros machos” – As frases proferidas pelos traficantes que sequestram pessoas, possivelmente para trabalho escravo, dão a dimensão da superficialidade das personagens coadjuvantes ligadas à ilegalidade. A maldade dos traficantes reverbera na voz de Sara ao longe chamando Juan e Chauk, ambos caídos, atingidos pelos traficantes.

Chauk cuida de Juan, marcando de uma vez por todas a profundidade com a qual são tratados os personagens principais. Nesse sentido, apenas os imigrantes são humanizados. Os diversos closes de “figurantes” sobre o trem são rostos de imigrantes

reais, que participaram espontaneamente das filmagens, e que o filme faz questão de registrar nos créditos finais, nome por nome. No total, entre os que aparecem e os que simplesmente participaram atrás das câmeras, são mais de 600 nomes listados. Famílias inteiras sobre os trens borram os limites entre ficção e documentário, outra fronteira colocada em pauta, e estabelecem uma pertinência inegável ao discurso do filme.

As adversidades que envolvem o narcotráfico não cessam. Numa sala, os traficantes interrogam os candidatos a “coiote” e o traficante que está no comando liberta Juan pois ele revela ser da mesma região de origem (Zona 3). No entanto, Juan volta para resgatar Chauk e é levado à situação extrema por esse mesmo traficante num jogo de roleta russa; o traficante dispara a arma descarregada contra a cabeça de Juan, provocando risos dele e dos demais traficantes em *off*. A falta de profundidade dos personagens envolvidos diretamente com o narcotráfico ressalta novamente como marca no filme.

Diante da fronteira física, rapidamente surge a possibilidade de travessia com drogas. Dentro de uma tubulação, Juan e Chauk, carregados de mercadorias, certamente ilícitas, aguardam a mudança de turno dos policiais do lado de lá da fronteira militarizada. Helicópteros e motos fazem a ronda. Enquanto aguarda, Juan pensa – “sinto que tudo o que veremos do outro lado vai ser muito bom”, –cumprindo certo naipe de expectativas positivas sempre presentes nos personagens imigrantes. Chauk também projeta suas expectativas no seu próprio idioma. A fronteira linguística é superada e os protagonista compartilham o mesmo sonho num intervalo entre dois espaços “dentro” da fronteira. Porém, os narcotraficantes abandonam os dois amigos à própria sorte impedindo que eles subam na caminhonete, atitude que coroa a superficialidade dos personagens ligados diretamente ao narcotráfico.

A caminhada dos amigos, lado a lado, além da *narcofronteira*, marca a superação das fronteiras que existiam entre eles. Não é apenas a fronteira física que foi transposta. Chauk é atingido em cheio por um tiro de fuzil. Correspondendo à agenda, o herói da jornada está só, do lado de lá da *narcofronteira*. No interior de uma fábrica, Juan trabalha limpando os restos da carne caídos pelo chão, catando com a mão, varrendo. A trilha é marcada por um violoncelo, dando o tom melancólico e inevitável da realidade que se sobrepõe aos sonhos românticos dos imigrantes latino-americanos. Na cena final, dando sentido aos *inserts* destilados durante o filme, Juan observa a neve caindo em seu rosto e evocando melancolicamente suas memórias.

## A Narconarrativa de Fronteira

Podemos pensar no “específico” das *narconarrativas de fronteira*? Rincón nos fala de uma estética de certa forma fundada pelo narcotráfico, o que certamente teria influência sobre as narrativas de ficção produzidas na América Latina.

[...] todos temos um pouco do tráfico dentro de nós, o que não significa que sejamos traficantes: nem vendemos, nem consumimos, apenas vivemos em culturas nas quais os modos de pensar, agir, sonhar, expressar e comunicar assumem essa forma (RINCÓN, 2013, p.194).

Como aponta Rincón, mesmo não estando diretamente ligados a esse universo, fazemos parte dele e compreendemos as narconarrativas que compõem o cenário latino-americano. A verossimilhança dessas narcojornadas é dada não apenas pelas opções estéticas e de linguagem dos diretores dos filmes, mas porque conhecemos os caminhos pelos quais esses personagens transitam. Desse modo, entendemos as *narconarrativas de fronteiras* como um caso específico das narconarrativas que fazem parte da nossa diversificada paisagem latino-americana.

Como vimos, os dois estudos de caso estão longe de nos sinalizar com respostas definitivas, mas servem como reflexão por se tratarem de narrativas absolutamente distintas e, ainda assim, acenarem com inegáveis pontos de similaridade. Ecoa, aqui, o movimento proposto por Propp e Campbell no sentido de buscar a repetição na diferença. Se há algo de congruente nas *narconarrativas de fronteiras* são as etapas e funções que cada personagem ou ação reproduz como quesitos obrigatórios, independentemente do discurso, gênero ou abordagem de cada filme.

Seria legítimo pensar, assim, no conceito de *narcovilões*, personagens frequentemente secundários desprovidos de qualquer nuance ou profundidade. Tanto em *Maria Cheia de Graça* quanto em *La Jaula de Oro*, esses personagens desfilam sem nenhum resquício de humanidade, restrita aos protagonistas.

O modo como os filmes relacionam *legalidade e ilegalidade* também guarda semelhanças. As jornadas são justificadas como se a fronteira entre o universo legal e o ilegal não existisse. Com efeito, os protagonistas das *narconarrativas de fronteira* pairam entre ambos, vitimizados, seja pela ausência do Estado, seja pela violência que lhes chega de todos os lados. A violência está também no corpo violado de Maria, no capataz que a humilha na empresa de empacotar rosas. A mesma violência encontrada no gatilho disparado contra a cabeça de Juan pelo narcotraficante está nas botas roubadas pela Polícia, o que marca as inúmeras fronteiras humanas que os

filmes desenham. O embaralhamento do certo e do errado, contudo, não evita o uso de tintas mais fortes no retrato dos narcovilões.

Ao mesmo tempo, a violação do corpo de Maria caminha lado a lado com sua santificação. Com efeito, a religiosidade guarda fortes laços com o mundo do narcotráfico<sup>5</sup>. A propósito, a imagem da Virgem é sagrada para os narcotraficantes, como registra Rincón.

A Virgem Maria é a rainha dos traficantes: Virgem para orar, Maria para amar: escapulário e virgem: porque a Virgem, como a mãe, sabe amar/perdoar: dizem no mundo civil, a terra de Pablo Escobar, que as mães contavam aos seus filhos: faça sermão, honestamente, senão faça sermão!... Assim, o corpo se enche de “escapulários nos locais sensíveis do sáculo: o coração que sente, o braço que dispara, o pé que corre e se apoia na moto”, explica Guadalupe Calvo (2007), mas também de outras magias que protegem o corpo e dão valentia à alma; e reza para a Virgem para que o trabalho (o envio da droga ou o assassinato de alguém) dê certo (RINCON, 2013, p.203-204).

Nos dois casos, os *protagonistas são vitimizados*, usados pelo tráfico, humanizados, mas não se misturam com os narcovilões. Ambos menores de idade, Maria com 17 anos e Juan com 16, eles não são sequer usuários das drogas que carregam, apenas funcionam como mula numa condição necessária para atingirem seus sonhos legítimos.

O movimento *centrípeto* da *narconarrativa de fronteira* aparece nos dois exemplos e se repete também o fato da *jornada não ter volta*. Contudo, *La Jaula de Oro* impõe uma dimensão crítica ausente em *Maria Cheia de Graça*. Uma vez ultrapassada a *narcofronteira*, a relação dos protagonistas com a terra sonhada é diametralmente oposta. Maria decide ficar nos EUA, ainda que sem perspectiva, pensando num futuro melhor para o seu filho. Juan, no entanto, simboliza a desilusão e o fim do sonho, da idealização do que existe do lado de lá da fronteira. No plano final, parado na neve, seu olhar é nostálgico e a situação social que o filme ostenta após a travessia é de profunda desigualdade.

Nesse movimento *centrípeto*, Maria e Juan saem de zonas periféricas para o centro por excelência, e de lá não retornam mais. O movimento contrário não está no horizonte de nenhum desses personagens<sup>6</sup>. A ideia de *centro* ganha

5 Ainda que esses laços entre religiosidade e narcotráfico sejam fortes de uma maneira geral, vale lembrar o caso específico do México, no que se refere à Virgem de Guadalupe, por se tratar de uma forte imagem e referência não só para a narcocultura, mas para todo o povo mexicano: “Não seria exagerado afirmar que a Virgem de Guadalupe é considerada como o símbolo da identidade étnica de toda a comunidade mexicana, além de ser um fenômeno que alcança a todas as classes sociais” (BADOS-CIRIA, 1997, p. 51).

6 Lembremos do efeito cômico provocado quando os estadunidenses tentam ultrapassar a fronteira dos

contornos bem definidos. Por conseguinte, a ideia de periferia marca essas narrativas fortemente, ambientando o *mundo comum* das personagens em zonas periféricas e impulsionando os personagens em suas jornadas particulares.

Em contrapartida, a ideia de centro traz consigo uma *outra periferia*, inescapável. Em *La Jaula de Oro*, o movimento centrípeto não liberta Juan de ocupar um lugar periférico dentro do *centro* que motivou sua jornada. Esses imigrantes acabam, de um modo geral, por ocupar essa outra zona periférica, o que contribui para o redimensionamento da noção de periferia, adquirindo um caráter simbólico e ultrapassando os limites geográficos estabelecidos pela oposição periferia x centro.

A Fronteira é, por excelência, um local de imbricação de tensões e realidades distintas. Estar em cada um dos lados da *narcofronteira* pode significar a separação entre a vida e a morte no *narcoimaginário* latino-americano. No entanto, trata-se de um conceito a ser usado sempre no plural. As *narconarrativas de fronteira* são marcadas pelas *multifronteiras*, que mobilizam, para além da concretude de um entrave físico, um naipe de elementos agenciados pela noção de fronteira, seja ela física, afetiva, linguística ou humana. *Maria Cheia de Graça* coloca o abismo entre Maria e Blanca, a separação inevitável marcada não pela morte, mas pela ausência de sincronia, como uma fronteira intransponível onde deveria haver afeto. Em *La Jaula de Oro*, a transposição dessa fronteira afetiva na relação de Chauk e Juan é evidente. Depois da *narcofronteira*, os personagens caminham lado a lado até o inevitável tiro. A fronteira física transposta nos dois filmes é apenas um dos diversos obstáculos com os quais os personagens precisam lidar.

A narrativa não é a história de algo, ela é esse algo e está sempre em processo. Pensar, portanto, a narrativa nessa perspectiva implica em superá-la como unicamente aquilo que é enunciado. Acreditamos que as *narconarrativas de fronteiras* não apenas narram histórias de ficção sobre personagens, Maria, Juan e tantos outros. Pensar o cinema de ficção latino-americano com a palheta de situações díspares, mas ao mesmo tempo, buscando o que há em comum dentro dessas narrativas, pode ajudar a clarificar essas e muitas outras fronteiras que estimulam ou minguem nossos desejos de jornadas.

---

EUA rumo ao México quando o país enfrenta as adversidades climáticas em *The day after tomorrow* (O dia depois de amanhã, 2004), de Ronald Emmerich. A ironia que marca o movimento centrífugo apenas reforça a predominância do movimento centrípeto.

## Referências Bibliográficas

- ASTORGA, L. “Notas críticas. Corridos de traficantes y censura”. *Región y sociedad*, México, v. 17, n. 32, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- BADOS-CIRIA, C. “La Frontera en el cine mexicano más actual. El Jardín del Edén: culturas locales vs cultura global”. *Arizona Journal of Hispanic Cult Studies*, v.1, EUA, 1997. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/20641388?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/20641388?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em 10 jan. 2014.
- BARROS, D. L. P., FIORIN, J. L. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BRAGANÇA, M. “A narcocultura na mídia: notas sobre um narcoimaginário latino-americano”. *Significação*, São Paulo, v. 37, p. 93-109, 2012.
- CAMPBELL, J. *O heróis das mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Ed. USP, 1998.
- FELTRAN, G. “Trabalhadores e bandidos: categorias de nomeação, significados políticos”. *Temáticas*, Campinas, v.15, p. 11-50, 2007. Disponível em: <<http://neip.info/novo/wp-content/uploads/2015/04/anexo-2-temticas.pdf>>. Acesso em 15 fev 2015.
- FRANÇA, A. “Paisagens Fronteiriças no Cinema Contemporâneo”. *ALCEU*, Rio de Janeiro, v.2, n.4, 2002. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n4\\_Franca.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n4_Franca.pdf)> Acesso em 2 mar 2015.
- GAUDREAU, A., JOST, F. *A Narrativa Cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- GREIMAS, A.J. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- IGLESIAS PRIETO, N. “Retratos cinematográficos de la frontera. El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico”. In VALENZUELA ARCE, J. (coord.). *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: CONACULTA, 2003.
- MATHAI, H. “El hombre y sus fronteras. Uma visão filosófica”. *Estudios sobre las Culturas Contemporaneas*, México, vol 4, n.11, p. 37-58, 1991.
- PALLOTTINI, R. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Forense



RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1995.

RODRIGUES, T. “Drogas e liberação: enunciadores insuportáveis”. *Verve*, São Paulo, v. 6, n.1, p. 129-156, 2004.

TELLES, V. “Nas dobras do legal e ilegal: ilegalismos e jogos de poder”. In *A cidade nas fronteiras do legal e ilegal*. Belo Horizonte: Argumentvm, 2010.

VOGLER, C. *A Jornada do Escritor: estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

VOLLI, U. *Manual de Semiótica*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

LA JAULA de oro. Diego Quemada-Diez, México-Espanha, 2013.

SHANE (Os brutos também amam). George Stevens, EUA, 1953.

THE DAY after tomorrow (O dia depois de amanhã). Ronald Emmerich, EUA, 2004.

submetido em: 31 08 2015 | aprovado em: 05 11 2015.